El límite del poema[1]

==

Lo que quiero examinar aquí son ciertas consecuencias del desfase radical entre decir y ver. Este antagonismo entre decir y ver, recorre la obra de Michel Foucault desde *Las palabras y las cosas* (1963) hasta su *Historia de la sexualidad* (1976-1984) y ha sido desempacada con gran inteligencia y creatividad por Gilles Deleuze en su *Curso sobre Foucault* en la Universidad de Vincennes a mediados de los años 80 (1985-86)[2]. Yo aquí me voy a circunscribir al poema por razones que serán claras en breve. La idea principal es la siguiente: el límite del poema no es lo indecible, porque lo indecible es, después de todo, parte de lo decible. Y eso porque constantemente decimos lo que no se puede decir, como si lo indecible fuese una especie de parásito demasiado pequeño como para observarse con el instrumental del lenguaje—pero que "está ahí". De hecho, desde que Wittgenstein inscribiera su famosa tesis 7 al final del *Tractatus* , nunca tantos han dicho tanto sobre lo que, en teoría, no se puede decir. La mera posibilidad de un indecible "más allá" de lo decible supone entrar ya sea en terrenos místicos que no son sino el resultado de una imposibilidad lingüística o en el

silencio que tampoco es para nosotros porque el silencio también es una construcción de lo que decimos; el silencio es silencio, siempre y solamente, antes y después de la irrupción de lo dicho. La tesis será entonces que el límite del poema, el límite de lo decible, no es lo indecible sino lo visible *en un sentido absoluto*. En lo que sigue trataré de explicar esta idea.

Para hacerlo primero debo establecer dos contextos dentro de los cuales se debe enmarcar cualquier reflexión sobre el límite del poema hoy en día.

El primer contexto es el del lenguaje dentro del capitalismo. Ya el *Anti - Edipo* /3/ nos había advertido que el sistema capitalista exhibe un rechazo visceral hacia el lenguaje verbal, un rechazo constitutivo y no meramente ornamental. Este rechazo se manifiesta de múltiples formas. Su versión más cool es el mantra liberal de que “la economía no pasa por la ideología” (que es lo mismo que decir que no pasa por el lenguaje; que es lo mismo que decir que no pasa por el pensamiento). Esto apunta hacia una cierta autonomía de la economía respecto de cualquier otro orden, de una cierta autonomía del número frente a la letra, como si, para que funcione, la economía requiera de reglas puras y cerradas que no han de ser manchadas por la polución, social, cultural, lingüística, de los seres humanos.

Las razones del rechazo del capital hacia el lenguaje verbal son entendibles: el lenguaje verbal sirve para pensar, para cuestionar, para examinar, para resistir,… Daré una sola instancia de la importancia del lenguaje verbal, como si fuera necesario hacerlo. Es solamente con el lenguaje verbal que podemos hacer preguntas. No se puede preguntar con imágenes, ni con música, ni con gestos, ni con esculturas, ni con cine mudo,… Si uno quiere preguntar (y no simplemente poner cara de incredulidad) uno debe emplear lenguaje verbal. Y preguntar, está demás decirlo, es un rasgo definitorio del ser humano. Somos la única especie (conocida) que pregunta y lo hacemos mediante el lenguaje (verbal). “La pregunta es la devoción del pensar” afirmaba Heidegger en otro contexto. Pero es a través de la pregunta no sólo que se plantea el lenguaje sino que se planta el lenguaje como suelo indispensable para nuestras reflexiones serias. El rechazo al lenguaje verbal es entonces, al mismo tiempo, el rechazo a hacer preguntas: que es el rechazo a pensar. De ahí, como veremos en un momento, el romance entre el capital y la

imagen; el romance del capital con todo aquello que no piense (por sí mismo).

Puedo intuir objeciones espontáneas. Por ejemplo, que la imagen también puede cuestionar, subvertir, resistir, etc. Mi respuesta inmediata es sí, lo puede hacer, pero solamente si triangula con el lenguaje verbal, es decir, si va asociada de lenguaje verbal. En ningún momento estoy tratando de desestimar la imagen, la importancia de su erotismo por ejemplo, pero sí quiero insistir en que pensar, preguntar, discutir, cuando son tomadas como funciones serias y no simplemente como nociones hábilmente metafóricas, requieren del lenguaje verbal.

Uno de los mecanismos más efectivos de este rechazo está vinculado a la cuestión del acceso al lenguaje —y a lo que es tomado por lenguaje. En particular, me refiero a la distinción entre señal y ruido. El ejemplo trivial que suele ilustrar esta distinción es el siguiente: si yo toso(¡≈!)en este momento, ustedes correctamente descartarán mi tos como ruido, es decir, como algo que no es parte del lenguaje que yo he venido empleando. De hecho, esos productos sonoros del aparato respiratorio (la tos, el estornudo, el ronquido, el eructo, el suspiro; pero también los del gástrico)no son ciudadanos legales del léxico de la lengua. Esto es obvio. Pero como dispositivo político la distinción se vuelve mucho más sutil y perniciosa. Un dato elaborado por Hito Steyerl[/4/] (siguiendo ideas de Jacques Rancière) merece considerarse. En la Antigua Grecia solamente los sonidos emitidos por los hombres libres acaudalados y miembros de la polis eran considerados *lenguaje* . Los sonidos emitidos por los niños, por ejemplo, se consideraban *ruido* y, por lo tanto, eran sonidos descartables. La misma suerte seguían los enunciados de las mujeres, los esclavos y los extranjeros: se consideraban *ruido* . Es decir: sonidos descartables. Eso no era lenguaje. Pero ¿no es esa exactamente la situación de quien habla quechua o aimara o machigüenga o kakataibo,… en Sudamérica? Ruido descartable. Con más generalidad ¿no es esa la situación del campesino, del trabajador, del minero,…pero sobre todo de las campesinas, de las trabajadoras,…de las mujeres? Ruido descartable. La distinción es tan brutal como efectiva. En realidad, el acceso a lo que el sistema considera lenguaje está abierto a quien no hace preguntas—o al que solamente le hace preguntas a Siri, ese irritante personaje animado “que te ayuda a hacerlo todo

más rápido" según Apple. Como si la pregunta fuera una demora corregible. Google es otro buen ejemplo de lo mismo: Google conscientemente elimina la 'necesidad' de hacer preguntas. Por ejemplo, si ustedes quieren saber cuál es la capital de Honduras ustedes pueden preguntarle a alguien verbalmente "¿Cuál es la capital de Honduras?" o, pueden preguntarle a Google. Y es aquí que Google nos ahorra la pregunta; sentados frente la computadora simplemente escribimos: "honduras capital". Y lo que aparece como 'respuesta' son todos los contextos en los que aparecen ambos términos. En algunos aparecerá "Tegucigalpa" y esa será tomada por la respuesta a la pregunta. Observen que la meta de todo este ejercicio es eliminar la forma pregunta de nuestras prácticas e intercambios. Y para regresar a nuestro tema, podemos enlazar todo lo dicho con el hecho de que está claro que en el contexto en el que vivimos la novela es lenguaje y el poema es ruido. Y esta observación nos permite conectar con el segundo contexto dentro del cual se debe enmarcar cualquier reflexión sobre el límite del poema.

El segundo contexto es el de **La muerte de la novela**. Entiendo perfectamente que todas estas profecías sobre la muerte de algo (de la historia, del arte, del lenguaje, o en este caso, de la novela) son piezas retóricas más bien vulgares y efectistas. Me disculpo porque esa no es mi intención. Sin embargo, creo que todas estas muertes anunciadas llaman la atención sobre algo que, muchas veces, es revelador y merece examinarse. La muerte de la historia, por ejemplo, es indicativa del triunfo del capitalismo global, la muerte del arte lo es del fin de la representación, la muerte del lenguaje es indicativa a su vez del reduccionismo biológico. Respecto de la novela, el dato que a mi juicio es revelador es que cuando decimos que la novela ha muerto, lo que queremos significar es que se ha convertido en un arte visual. Una expresión artística que no era visual se convierte en arte visual. ¿Cuándo ocurrió esto? No lo sé. Debe haber ocurrido a comienzos o mediados del siglo XX. Es cierto que los novelistas continúan escribiendo algo que ellos siguen denominando 'novelas' (probando una vez más que la catacresis es una de las grandes armas de la creatividad lingüística) pero en verdad se trata de algo muy distinto: ahora se trata de un ejercicio visual. Es cierto también que, como casi con todo, hay excepciones, pero el giro visual es tan eminente que es difícil pasarlo por alto.

La 'gran' novela del XIX nunca fue un ejercicio visual, aunque a veces lo parezca. Un ejemplo: *Moby Dick*. La descripción de la cabeza de la ballena que ocurre entre los capítulos 74 y 77 no es visual. Es imposible imaginar esa descripción.

<<Here, now, are two great whale, laying their heads together; let us join them, and lay together our own.>> (Cap. 74, inicio).

<<Aquí, ahora, hay dos grandes ballenas colocando juntas sus cabezas; unámonos a ellas y coloquemos la nuestra>> (Cap. 74, inicio; trad. de Maylee Yábar-Dávila y José Luis García (modificada), Alianza Editorial, Madrid 2010, p. 511).

Porque una vez que colocamos nuestra cabeza junto a las otras dos, que es cuando uno coloca el lenguaje junto a las cosas (como si eso fuera del todo inocuo) terminó toda visualidad. "Ambas [cabezas] son bastante enormes" escribe Melville. Y aún si hubiera sido más específico, digamos, si hubiera querido describir la diferencia entre la cabeza del cachalote y la de la ballena franca escribiendo que una mide 5.99 mts y la otra 5.35 mts—¿es acaso posible *visualizar* esa diferencia? El lenguaje verbal no va por ahí pero la novela contemporánea insiste en hacerlo.

Sin duda, el sello oficial del giro visual del arte en general lo dio el así llamado Primer Foro Mundial sobre el Estado del Planeta ocurrido en San Francisco entre octubre 27 y noviembre 1 de 1995. Tal vez valga la pena recordarlo una vez más. Fue una reunión de cerca de 500 "líderes" del mundo, entre ellos, Mijaíl Gorbachov, George Bush (padre), Margaret Thatcher, Bill Gates, Ted Turner,…, creo que sólo faltaba Bono para completar la lista de los sospechosos de siempre. El tema del foro era "La Sociedad 20:80". 20:80 son porcentajes: 20 alude al porcentaje de la población mundial necesaria para que el aparato económico del planeta funcione eficientemente; 80 alude al resto de la población, perfectamente superflua en términos de la eficiencia de la máquina de producción y consumo. Por supuesto, esta asimetría hace que el 80% de la población "no dispondrá de trabajo ni de oportunidades de ningún tipo e irá alimentando una frustración creciente…".

El tema real del Foro fue, entonces, qué hacer para combatir la frustración, ira y violencia inminentes del 80%. Fue en esas circunstancias que el ex-consejero del Presidente Jimmy Carter, Zbigniew Brzezinsky, acuñó el término "tittytainment" (traducido

por "entetanimiento", de 'entetar'). En otras palabras, lo que hay que hacer con el 80% es darle la mamadera, adormecerlo, mecerlo en una gran cuna para que duerma o se tranquilice. Y fue entonces que el Foro dio con la respuesta: Hollywood. El gran arte visual de nuestro tiempo, el cine, se convierte así en el gran aliado del capitalismo para tratar con el 80%. Sin duda, las otras artes se sintieron rechazadas porque no contaron con el favor del sistema—pero varias de ellas reaccionaron a tiempo. La música (siempre inconfiable para el sistema por su propensión dionisíaca) se domesticó volviéndose inimaginable sin videos ni conciertos públicos. La pintura se enganchó directamente con el mercado para adornarlo—y la novela, para poder contar con los favores del sistema, adoptó todas las técnicas del cine, sus formas de edición, sus ritmos de narración y velocidad, y sobre todo, su visualidad. De hecho, hay pocos halagos mayores a una novela contemporánea que ser convertida en película. El poema, la pobre hermanita autista de la literatura, fue lógicamente apartada a un lado sin mayor decoro.

La novela se convierte, entonces, como el cine, en un producto de consumo y no de uso, en un producto de entretenimiento ('entetanimiento'). Y como buen producto de consumo, es descartable una vez consumido. Pregunto, ¿cuántas novelas contemporáneas han re-leído ustedes últimamente? Muy pocas, porque no están hechas para eso. Son objetos bio-degradables. El cine y la novela son las únicas dos expresiones artísticas que siguen atadas a la idea de "representación" y esto va directamente de la mano con el brazo político del capitalismo financiero, la así llamada "democracia representativa". En ninguna otra expresión artística la representación (la idea de que algo está en lugar de otra cosa) es tomada en serio ya; insisto, dejando de lado las convenidas extensiones metafóricas del término.

Las modificaciones que vienen con esta creciente visualización de la novela para convertirse en parte de la industria del entretenimiento no son despreciables. Ahora, por ejemplo, la figura misma del novelista es admirada, pero es admirada más por lo que se suele llamar su "estilo de vida" que por el logro de sus productos. De hecho, el novelista contemporáneo encarna el ideal del ciudadano perfecto en el capitalismo (Martha Rosler lo ha visto con claridad[/5/]):

a. se siente libre y creativo. Cree hacer lo que quiere, imaginar libremente lo que sea,…;

b. es altamente competitivo, en especial, con sus colegas novelistas; codician premios literarios, favores del sistema, invitaciones a los cocktelitos de las embajadas, viajes, etc.;

c. están totalmente esclavizados al sistema: viven de vender sus productos que, generalmente, son encargos anticipados del sistema; y

d. carecen de seguro social.

El novelista es el *Übermensch* del capitalismo, su súperhombre. Tal vez el caso más extremo y al mismo tiempo más caricaturesco es el de Vargas Llosa: hace décadas que nadie dice nada bueno sobre sus novelas pero la atención a su vida social nunca ha sido tan intensa porque para el sistema Vargas Llosa encarna al ciudadano ideal con el "estilo de vida" perfecto.

Es con estos dos contextos en mente (el lenguaje en el capitalismo y la muerte de la novela) que podemos comenzar a decir algo sobre el poema hoy y sus límites.

Para Foucault decir y ver (o más exactamente, lo enunciable y lo visible) conforman un binomio epistémico fundamental. Si queremos entender una tajada arqueológica cualquiera de nuestra cultura debemos preguntarnos qué se abre a lo decible en ese horizonte y qué se abre a lo visible—y observar ahí los juegos de colaboraciones y antagonismos entre ambos. Foucault ha empleado este antagonismo entre decir y ver de varias maneras a lo largo de casi toda su obra y lo ha empleado también para analizar ciertos productos artísticos, por ejemplo, el caligrama desarmado del célebre *Esto no es una pipa de* Magritte /6/. Deleuze, por su parte, ha elaborado el binomio decir-ver para explicar qué es una idea cinematográfica; es decir, qué ideas son ideas propias del cine y no importadas de alguna otra expresión artística/7/. Es en este contexto que Deleuze enfatiza la noción de desfase que quiero presentar.

La idea central es que entre decir y ver hay un desfase radical. ¿Qué significa esto? Significa que, cito a Deleuze: "Lo que se ve nunca reside en lo que se dice". O, más claramente: "nunca se

ve eso de lo que se habla y nunca se habla de eso que se ve". A primera vista esto parece ser manifiestamente falso. Muchas veces decimos cosas que vemos. Estamos frente a un árbol y decimos "¡ah, un árbol!" Esto es lo que Deleuze llama un uso *estúpido* del decir porque si estamos ante un árbol no hay ninguna necesidad de decir que es un árbol. Cualquiera de nosotros puede experimentar esta extraña sensación de estupidez en este momento levantando la mirada y diciendo "¡ah, un techo!". En el siglo XIX a esto se le llamaba una "lección de cosa", la correlación entre el dibujo de un zapato y un zapato. Sin embargo, hay, sin duda, usos no-estúpidos del decir. Si estoy en lo alto de una colina y mis compañeros de excursión aún no han subido puedo decirles "Hay una laguna del otro lado". Si vemos lo que otros no ven, no es estúpido decir lo que se ve. De hecho, hay importantes consecuencias políticas de esto como por ejemplo la necesidad de decir la injusticia que otros no ven o la debilidad moral de quien no dice la injusticia que ve.

Pero todos estos usos, estúpidos y no-estúpidos, del decir lo son en un sentido relativo. Lo que se ve se puede decir o no decir. No hay una imposibilidad de naturaleza. A lo que Foucault y Deleuze se refieren cuando afirman que "nunca se ve eso de lo que se habla y nunca se habla de eso que se ve" es de otra índole, es un decir en un sentido absoluto. En otras palabras, se trata de decir lo que solamente se puede decir, de decir lo que no se puede ver, en ningún sentido de ver. Retomo entonces algo que indiqué al inicio: el límite de lo decible no es lo indecible sino lo visible en un sentido absoluto. El límite del lenguaje está constituido por lo que sólo se puede ver en un sentido absoluto. No se trata de un "más allá" del lenguaje, es simplemente su límite o, si desean, una frontera compartida entre lo enunciable y lo visible.

Ahora bien, una vez dicho lo anterior, la pregunta que asoma inmediatamente es ¿qué es lo que sólo se puede ver y qué es lo que sólo se puede decir? ¿Qué es lo que está encerrado en la inconmensurable ceguera del decir y qué lo que está encerrado en la salvaje mudez del ver? Daré algunos ejemplos provisionales (y en seguida daré otros) pero quiero subrayar que lo importante aquí es la idea misma del límite entre el decir absoluto y el ver absoluto—y su esencial repulsión mutua. Muy bien, un ejemplo de algo que solamente se puede ver en un sentido absoluto es aquello que a veces expresamos (en sentido relativo, claro) cuando decimos que algo "sale a la luz". Esta es una frase maravillosamente compleja, "salir a la luz". Cuando algo sale a la luz no es que

algo ha sido repentinamente iluminado con una antorcha o con una linterna, no es que algo que estaba en las sombras ahora súbitamente aparece. No se trata de eso. Cuando algo sale a la luz algo emerge a una condición de visibilidad. Un perro escondido en unos matorrales nunca "sale a la luz", los perros siempre son visibles y lo son en un sentido relativo: a veces se ven y a veces no. En cambio, hay ciertos hechos, ciertas evidencias, ciertos acontecimientos que salen a la luz y que el propio salir a la luz los constituye, visualmente, como hechos, evidencias, acontecimientos… En esto, "salir a la luz" y "dar a luz" son frases similares. Nacer a lo visible, en lo visible y para lo visible, es siempre incoativo, es siempre el comienzo de algo que solamente la visibilidad puede constituir finalmente como tal. Y, por ello, emerger a lo visible, salir a la luz, sólo puede entenderse en un sentido absoluto: no se puede decir. Aclaremos más este punto. Sin duda, podemos *decir* , como yo mismo he estado diciendo, que algo sale a la luz, pero *decir* que algo sale a la luz no es salir a la luz, de la misma forma que decir "un perro" no es un perro. El órgano que capta y constituye esta emergencia a la luz no es el lenguaje sino la visión.

Por el lado de lo enunciable, hay una abundante lista de propuestas sobre lo que sólo se puede decir. Blanchot[/8/], por ejemplo, ha propuesto el silencio, pero ya hemos visto que el silencio no es sino un subproducto del lenguaje, aún para los animales. El silencio siempre es signo de algo por oposición al ruido. Carlos Piera9, en cambio, ha sugerido algo mucho más interesante: la contradicción. La contradicción sólo es posible mediante el lenguaje verbal. El término mismo contra-dicción nos debería dar una pista. Contradicción es decir de algo que es y no es al mismo tiempo. Ni siquiera los dibujos de Escher son contradictorios; son paradójicos, pero lo paradójico es algo distinto. La paradoja no es una imposibilidad visual, pero la contradicción sí lo es. Y yo mismo he propuesto hace un momento la pregunta como algo que solamente se puede decir (es decir, realizar mediante lenguaje verbal). Pero como he dicho, en realidad no importa tanto en este momento qué ejemplos examinemos cuanto acceder a la noción misma de que existe un decir absoluto y un ver absoluto— y que cada uno es el límite del otro.

Ahora bien, el sueño de occidente siempre ha sido otro, ha sido el sueño de que decir y ver *deben* colaborar. Occidente siempre soñó con el ideal de un cierto isomorfismo entre lo que decimos y

lo que vemos, y lo que vemos no es otra cosa que el mundo allá afuera. Por lo tanto, por mucho tiempo el ideal del pensamiento occidental ha sido que entre las palabras y las cosas exista un acuerdo; un acuerdo que originalmente es visual. Esto permite varias cosas importantes. Primero, permite la posibilidad de toda representación, es decir, de hacernos imágenes (originalmente visuales) de las cosas. Y segundo, permite la emergencia de la teoría general de la verdad más popular que tenemos, la teoría de la correspondencia. La frase "Hay un perro en la cocina" es verdad si y solo si hay un perro en la cocina—y la mejor forma de averiguarlo es ir a la cocina y ver . Representación y correspondencia dependen del isomorfismo señalado y la vista es el gran instrumento de enlace entre palabras y cosas. La visibilidad es el gran divisor original entre el así llamado mundo de adentro y el mundo de afuera, o lo que Descartes llamó el pensamiento y la extensión. Pero sabemos que ese enlace es feble. Recuerden que una representación es hacerse imágenes visuales en la mente. Por eso siempre se habló de las representaciones como "teatros mentales": las cosas 'actúan' para nosotros a través de las imágenes que nos hacemos de ellas. Pero la naturaleza de la relación entre la imagen mental y la cosa allá afuera siempre fue un misterio o, simplemente, un acto de magia. El psicoanalista argentino Juan Bautista Ritvo lo ha visto claramente. Las palabras y las cosas "se corresponden pero no se comunican", entre ellas "hay correlación al modo geométrico, no intercambio". Podemos hacer una serie de marcas en un papel y hacer que cada una corresponda a patos en una laguna—pero no hay comunicación entre nuestros palotes y los patos más allá de una correspondencia formal que nosotros imponemos. El término que se acuñó para hacer el trabajo sucio de dicha conexión entre palabras y cosas recibió el venerable nombre de significado. Significado es aquello que en teoría debería explicar el intercambio imposible entre palabras y cosas, pero luego de 2500 años de intentarlo, aún nadie logra fijar su funcionamiento exacto y el acto de magia sigue realizándose en nuestras universidades hasta el día de hoy, sin explicación de dónde reside el truco.

El carácter feble de la conexión imagen mental-vista-cosa con lo enunciable hace que nuestra sociedad haya ideado entidades encargadas de vigilar que decir y ver, por así decirlo, "se lleven bien". Dichas entidades son las que denominamos *instituciones* . Nuestras instituciones (el Estado, la familia, la religión, el mercado,…) son los garantes de que entre decir y ver se establezca un acuerdo, una alianza indispensable. El desfase radical entre

decir y ver, entre la ceguera del lenguaje y la mudez de la imagen, es algo que, en general, debe ser evitado. Lo decible y lo visible deben llegar a un acuerdo de cooperación—aunque, hoy en día, los términos del acuerdo asumen la primacía de la visible por sobre lo decible. Por supuesto, la consecuencia inmediata de esto es que aquello que Foucault y Deleuze separaron como usos *absolutos* del decir y del ver quedan excluídos—o, al menos, en el terreno del arte, quedan marginados del favor del sistema. Así, los dos ejemplos extremos del decir absoluto y del ver absoluto (el poema y el cine de desfase, respectivamente) son curiosidades incómodas entre nosotros y predeciblemente marginales.

Una aclaración sobre la noción "cine de desfase" (tributaria de Deleuze). El cine es una expresión artística que combina ambos términos del binomio, decir y ver. Pero una idea propiamente cinematográfica es que pueda existir un desfase simultáneo entre lo que se dice y lo que se ve en una película. Se presentan ambos, decir y ver, pero desfasados. En una toma de "Adiós al lenguaje" (2014) de Goddard, se ve un automóvil circulando por una carretera al atardecer y se escucha una frase atribuida a Mao. Esto no es sólo parataxis; es, más bien, asumir que lo que se dice y lo que se ve transitan por caminos muy distintos. Un caso extremo es *Las manos negativas* de M. Durás (1978) donde el desfase dura toda la película (que, en efecto, es un corto) y no se limita a segmentos parciales. En general, el cine no tolera muy bien estos experimentos y más bien son tenidos como tales, como cine experimental, como ejercicios de la visión (en verdad, del ver en un sentido absoluto) que deben ser excluidos o marginados del cine de todos los días en el que lo que se dice y lo que se ve van de la mano amicalmente.

El poema, a diferencia del cine, no conjuga decir y ver. Es una expresión radical de la ceguera del lenguaje. El poema forcluye lo visible y en eso se basa la radicalidad de su desfase. ¿Qué hace el poema? Por lo menos desde comienzos de los años 90 Alan Badiou le ha dedicado varios textos al asunto y ha producido ideas sumamente importantes al respecto[/10/]. ¿De qué va el poema? Sigámosle la pista a la siguiente conclusión suya: el poema es una forma de pensamiento, una forma de pensar. Con esto enlazamos los tres términos tópicos que hemos estado considerando hasta aquí: lenguaje verbal, decir absoluto y pensamiento. El poema es una forma de pensamiento—¿qué quiere decir esto?

Primero y antes que todo, que está hecho con lenguaje verbal. Pero eso no es suficiente. Lo importante es saber qué hace con el lenguaje verbal. La respuesta de Badiou es que simplemente dice , afirma. Pero ¿qué forma de decir, afirmar es ésta? Es un afirmar que produce pensamiento pero que no produce conocimiento. Pensamiento sin conocimiento. Y esto porque el conocimiento es conocimiento sobre objetos y el poema no se refiere a objetos; el poema no es sobre objetos. El poema no es sobre objetos allá afuera, no es sobre árboles, ríos, dictadores o amantes… El poema no sólo no se refiere a objetos allá afuera sino que ni siquiera los presupone. Esto es importante porque el lenguaje en general presupone objetos para poder constituirse. Agamben ha escrito un hermoso libro sobre esto[11], sobre la presuposición del lenguaje, sobre la idea de que el lenguaje siempre remite a algo fuera de sí. Pero lo que Badiou está diciendo es que si bien el lenguaje presupone algo distinto de sí, el poema no lo hace. Al contrario, el poema destruye conscientemente su afuera, los objetos del mundo exterior. El poema niega el objeto. Si el poema produce pensamiento, entonces se trata de un pensamiento que no es por relación con el objeto. ¿Cómo lo hace? Badiou señala dos mecanismos combinados: sustracción y diseminación[12]. La sustracción es la retirada del objeto, una retracción. Apenas se nombra un objeto éste se desvanece. Es una des-objetivación en el sentido literal. Lo que hace la sustracción es someter al objeto a la prueba de su falta. Esta sustracción sólo es posible gracias al segundo mecanismo del poema, la diseminación.

La diseminación es la disolución del objeto mediante una distribución metafórica infinita. Me explico. La forma general de la metáfora es la siguiente: a es b. Entonces puedo decir "el tiempo es oro" y al hacerlo declaro la equivalencia entre el tiempo y el oro (y nuestra tarea será la de descubrir propiedades comunes de uno y otro término para experimentar la metáfora). De hecho, la mitad de lo que hace toda teoría literaria es construir metáforas del tipo "El Quijote" es "x" y dar una explicación de x—que es lo que suele llamarse una interpretación. Pero Badiou está pensando en algo más interesante porque la diseminación es metaforización infinita. Es decir, al contrario de lo que hace la teoría literaria que declara que "El Quijote" es "x" y se detiene en x, el poema continúa infinitamente. El poema no se contenta con a es b, sino que continúa y afirma que b es c y que c es d… El poema construye entonces una serie de la forma <a es b es c es d es e...>. ¿Cuál

es el resultado de esta operación? Claramente, una *equivalencia excesiva* entre los objetos. Cualquier objeto es como cualquier otro. El objeto, por lo tanto, pierde su objetividad, pero no por una falta, sino por un exceso de equivalencia con otros objetos. La defección del poema consiste entonces en retractarse del objeto (disolviéndolo en la diseminación metafórica infinita) y, al mismo tiempo, consiste en retractarse de todo aquello que sostenga la facultad de conocer. De ahí que el poema sea afirmación pura. El problema de Platón con los poetas, a quienes como sabemos exigía echar de la ciudad, no es tanto la cuestión de la doble mímesis (el hecho de que los poemas sean imitaciones de imitaciones) sino que el poema encarna pensamiento sin objeto. Puesto de otra manera, el poema sería nominación sin imitación.

Para Badiou el procedimiento central del poema es precisamente la nominación, que es la otra cara de la metaforización infinita. Cuando decimos "a es b", nombramos a de otra manera, y así sucesivamente. Badiou insiste en ello en su libro sobre Wittgenstein: "La poesía es creación de un Nombre-del-ser anteriormente desconocido"[13]. b, en la fórmula <a es b>, es el nuevo nombre anteriormente desconocido.

El pensamiento de Badiou sobre el poema es mucho más complejo y abarca muchos más puntos que los que apenas he esbozado aquí y todos son de una gran importancia. Pero me detengo aquí porque creo que hay un problema con la posición de Badiou, problema que felizmente es fácilmente corregible y que además tiene la virtud de devolvernos a nuestro tema central que es el de la ceguera del poema y el desfase radical entre decir y ver. El problema es el siguiente. Cuando decimos que la fórmula general de la metáfora es <a es b> asumimos que la cópula "es" está funcionando como un elemento ecuativo. Hay dos usos de la cópula, un uso ecuativo como cuando decimos "Cervantes es el autor del Quijote" en el que podemos canjear la cópula por el signo de igualdad ("=") y hay otro uso de la cópula que se denomina predicativo como cuando decimos "Cervantes es manco" donde le atribuímos a Cervantes una propiedad. La cuestión es si la cópula de la fórmula de la metáfora <a es b> es ecuativa o predicativa. Y normalmente ha sido tomada como ecuativa (como cuando Badiou la define como una equivalencia excesiva) pero eso me parece un error. Cuando decimos que el tiempo es oro no queremos decir que el tiempo y el oro son equivalentes, más bien lo que hacemos es predicar propiedades del oro al tiempo. De hecho, es mucho más interesante aún: le

predicamos una sola de las propiedades del oro, a saber: que es valioso y no, por ejemplo, que el tiempo es amarillo o soluble en agua regia o duro... ¿Qué significa inscribir el uso predicativo en la fórmula de la metáfora? Lo siguiente: que la metaforización infinita, el procedimiento por el cual el poema desvanece el objeto, no es un exceso de *equivalencia* (cópula ecuativa) sino por un ejercicio de *predicación.* Esto, a su vez, supone lo siguiente: el poema no nombra al ser: la nominación del poema no es, como Badiou cree, un nuevo nombre del Ser. El poema lo que hace es intervenir en las palabras mismas (no en los objetos), en las palabras mismas, para alterar sus propiedades léxico-gramaticales. Cuando decimos que el tiempo es oro lo que hacemos es intervenir la palabra "tiempo" (no el tiempo real) y operar en un sinnúmero de rasgos léxicos, semánticos e inclusive sintácticos. Es sólo en un poema que puedo escribir "se llueve" alterando severamente las condiciones gramaticales del impersonal y la de los llamados verbos meteorológicos. Nunca se llueve en el mundo. Pero por eso mismo, no se trata, creo yo, de un nuevo nombre del objeto (del Ser).

Esta pequeña corrección en realidad apunta en la misma línea que la idea general de Badiou. El poema es pensamiento sin conocimiento, el poema es pensamiento sin relación al objeto. Podemos decir ahora, el poema es pensamiento de la lengua misma. Si el lenguaje debe presuponer un afuera (algo fuera de sí mismo, los objetos, un mundo, una realidad "allá afuera") el poema sólo necesita presuponer la existencia de un lenguaje. El trabajo del poema es con el lenguaje, no con el mundo; del trabajo con el mundo se encarga el lenguaje.

La ceguera del poema resulta ahora mucho más evidente. El poema trabaja con el decir absoluto. Con un decir que no traspasa nunca sus propios límites. Tal vez sea la única expresión lingüística que lo haga. Todas las otras expresiones verbales negocian sus enunciados con visibilidades relativas: el lenguaje cotidiano, la novela, probablemente el teatro. El poema es radicalmente distinto: asume la ceguera natural del lenguaje verbal y se constituye en el guardián del decir absoluto—es decir, del decir que tiene como límite absoluto la visibilidad absoluta.

Y esa es la importancia central del poema. El poema piensa, como dice Badiou, pero lo hace a ciegas, en el claustro cerrado del lenguaje.

Nada de esto va muy bien con el sistema en el que vivimos hoy en día ni con sus instituciones, la Literatura entre ellas. La Literatura como institución tiene como misión garantizar los usos relativos del decir y el ver y promover el poema como un ejercicio de metaforización *finita* . Esto permite la interpretación, que es el gran negocio de la literatura: decir que a es b y detenerse en b. La metaforización infinita de Badiou echa por tierra a la Literatura como institución y a la interpretación como operación finita. ¿Cuál es el resultado de todo esto? ¿Qué hace el poema? ¿De que va el poema? Finalmente ¿qué hacer con la ceguera del poema?

En otro lugar he sugerido denominar *sentido* al conjunto de efectos no semánticos, no referenciales, finalmente no visuales del poema. Empleo sent ido entonces como cuando decimos el sentido del tránsito: "es por allá". Hay un movimiento, pues, del poema, el poema exhibe una dirección, mediante una serie de mecanismos como los que hemos mencionado hace anteriormente. No solamente la sustracción y diseminación de Badiou sino también ciertos 'obstáculos' que el poema le arroja a la máquina aceitada de la lengua como la contradicción estudiada por Piera o estas intervenciones léxico-gramaticales a las que me he referido y que constituyen la nuez de la metáfora. (Supongo que "nuez de la metáfora" es una metáfora.) Muchos de estos mecanismos son puramente prosódicos. El desgarrador canto de Salicio en la Égloga I de Garcilaso, "Por ti el silencio de la selva umbrosa / por ti la esquividad y apartamiento / del solitario monte m'agradaba" es movido por el canto sintáctico de los endecasílabos y por la estructura de sus acentos prosódicos en sílaba par, más que, o por encima de, la escena semántica. El sentido, la dirección en la que se mueve el poema antes de caer en las garras de la significación, es uno de los tesoros del poema. Sólo que esa dirección es ella misma también ciega y sólo es apreciable si la recorremos, no como espectadores imposibles fuera del lenguaje, sino como lectores partícipes del acto mismo que es el poema. Muchas veces el problema reside en que no leemos como escribimos. Cuando leemos somos bastante más conservadores y cuidadosos. Queremos dar el salto hacia la significación, hacia la referencia, hacia la interpretación finita—cuando lo que debemos hacer es leer tal como escribimos. El poema no es un deporte para espectadores. Una vez más, no es una actividad visual.

Muy bien, entonces. Debo concluir. Si el poema piensa y si su pensamiento no es un pensamiento referido a objetos sino referido

al lenguaje mismo, entonces no debemos fijarnos tanto en lo que dice el poema sino en lo que el poema le hace a lengua, fijarnos en qué es lo que el poema piensa de la lengua mediante sus intervenciones en la información léxico-gramatical del lenguaje. No lo que el poema dice (del mundo) sino lo que el poema (le) hace (a la lengua). Por supuesto, la objeción inmediata es "Si lo que dice el poema no es tan importante como lo que el poema le hace a lengua, entonces uno puede decir cualquier cosa, da lo mismo". La respuesta, naturalmente, es sí, da lo mismo. Sólo que "decir cualquier cosa" no le hace nada a la lengua. Frente a todos esos intentos obscenos (muy asentados en la novela) de "decirlo todo" de "contarlo todo", el poema exhibe lo que Badiou denomina la "decencia" del decir. Esta decencia supone no tratar de comunicar nada, no tratar de persuadir a nadie, no tratar de ofrecer lecciones morales, no tratar de vender nada. Para muchos esto no será sino una muestra más de la perfecta inutilidad del poema. Para otros, entre los que me cuento, esa perfecta inutilidad es exactamente el valor del poema.

===/ **Mario Montalbetti**

procedencia ///

Este texto fue leído en el museo CA2M de Móstoles, dentro de las XXV JORNADAS DEL ESTUDIO DE LA IMAGEN en octubre de 2018

notas ////

1 Este trabajo tiene dos antecedentes: un texto titulado "El sentido del poema" que presenté en Buenos Aires, en la Universidad Tres de Febrero, en mayo del 2017; y un segundo texto, "La ceguera del poema", que presenté en Bahía Blanca, en la Universidad Nacional del Sur, en octubre del mismo año.

2 G. Deleuze, *Curso sobre Foucault* , Tres tomos, *El saber* , *El poder* , *La subjetivación* , Editorial Cactus, Buenos Aires 2013, 2014, 2015 respectivamente.

3 G. Deleuze y F. Guattari, *L ' Anti - Oedip* , Éditions de Minuit, Paris 1972.

4 H. Steyerl, *Arte duty free* , Caja Negra, Buenos Aires 2018.

5 M. Rosler, *Clase cultural* , Caja negra, Buenos Aires 2017.

6 M. Foucault, *Esto no es una pipa* , Eterna cadencia, Buenos Aires 2012 [or. 1973].

7 G. Deleuze, *Qu ' est - ce que l ' acte de création?* , FEMIS 17.03.1987. Hay versión subtitulada en YouTube: www.youtube.com/watch?v=dXOzcexu7Ks.

8 M. Blanchot, "Hablar no es ver", en *La conversación infinita* , Arena Libros, Madrid 2008.

9 C. Piera, "Contradicción y 'lógica poética' (con R. Quance) en Contrariedades del sujeto , La balsa de la medusa/Visor, Madrid 1993

10 cf. A. Badiou, *Que pense le poème?* , Nous, Caen 2016 (que contiene una serie de ensayos sueltos publicados entre 1992 y 2014); *L 'antiphilosophie de Wittgenstein* , Nous, Caen 2009 (que contiene algunos fragmentos importantes sobre la nominación); y Conditions , Éditions du Seuil, Paris 1992 (que contiene tres textos sobre el poema y su relación con la filosofía, Mallarmé y Rimbaud respectivamente)

11 G. Agamben, *¿Qué es la filosofía?* , Adriana Hidalgo editora, Buenos Aires 2017.



